

CAMBACERES, UN NARRADOR CHISMOSO

JORGE PANESI*

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina

Introducción

Hay, seguramente, dos maneras de pensar la infección, la contaminación, el riesgo moral, y los detritus que amenazan el orden de las nacionalidades: la primera es fruto de 1) un pensamiento que imagina la conservación de la trama constituida de las cosas, y por lo tanto, se figura el probable desmoronamiento de lo establecido como si fuera el producto de una invasión o una enfermedad fatal que los extraños arriman desde el exterior. El pensamiento positivista argentino urde leyes mecánicas que son miedosas novelas de anticipación y de conjura, casi tramas animistas y brujeriles para exorcisar el mal que siempre proviene desde el exterior del sistema político y social. La organización de las naciones, cuando apela a la religión del origen de la patria, a sus grupos heroicos primigenios e incontaminados, se esfuerza, haciendo piruetas acrobáticas, por unir el pensamiento racional, burgués, científico y técnico (que es consubstancial al surgimiento de los estados nacionales), con la veta sentimental, religiosamente laica e irreflexivamente atávica del suelo, de la sangre y los orígenes.

La segunda manera de pensar los daños sociales, y la probable degeneración o la 2) mutabilidad de lo instituido ve autorreflexivamente las fallas morales en las relaciones interiores y en la constitución ética o en las costumbres de las clases dominantes de la nación. Un mal interior constitutivo, cultural e histórico.

Eugenio Cambaceres, en forma sucesiva, ha pasado por estas dos formas naturalistas de pensar las mutaciones de lo social: cuando es crítico de formas de vida argentinas, el mal es siempre ético, producto de lo restringido de una herencia goda o criolla, pero una herencia no biológica, ni racial, sino más bien amasada en las costumbres, en los vaivenes sociales y políticos. Los "hijos del país", según Cambaceres, pecarían por ingenuidad o por candor: son para bien o para mal, éticamente naturales. La dolencia de las clases dirigentes argentinas parece ser un modo del retraso, de la desidia, o incluso, de la farsa cultural, porque estos grupos mimetizan imperfectamente la supremacía de la civilización

* Licenciado en Letras, actualmente Director del Departamento de Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado artículos sobre crítica literaria argentina y latinoamericana. Su libro más reciente es *El mal interior*.



JORGE PANESI

CAMBACERES, UN NARRADOR CHISMOSO

CRISTINA IGLESIA

BREVE TRATADO SOBRE EL SILBIDO

EN LA LITERATURA NACIONAL

(DE: REVISTA INTERAMERICANA DE BIBLIOGRAFIA.

VOL. XLV, NO.3, 1995)

européa. La herencia biológica, que es siempre la enfermedad y la tara, se aplica darwinianamente, al cuerpo de los inmigrantes y, por extensión, a su "moral", que no logra trascender el plano del organismo enfermo. Un pensamiento que es puro cálculo y ciencia jerarquizadora cuando se trata de excluir, separar y ponderar, pero mera efusión religiosa cuando hay que defender una identidad amenazada, en la que, por otra parte, anteriormente no se ha creído demasiado.

Pudo hace poco señalarse¹ que el naturalismo norteamericano depende de dos fantasmagorías contradictorias y complementarias: una sobre el cuerpo humano y otra sobre las máquinas o la reproducción maquinica. Conjunción en la que la segunda ley de la termodinámica entra en la fantasía naturalista de la reproducción, la génesis, la degeneración y el desgaste. Por el contrario, en el pensamiento novelístico argentino hacia fines del siglo XIX, las máquinas son tan exteriores como el inmigrante: un agregado de la pura exterioridad, un instrumento del lujo civilizador, un plus que se superpone sin integrarse a la esencia. Podría muy bien considerarse al inmigrante como una fuerza maquinica multiplicadora en un proceso demográfico, pero Cambaceres no abandona las fantasías de la constitución genética: se separan el progreso maquinico o técnico por un lado, y la reproducción social entendida según el esquema médico-legal por el otro. La metafóricidad médica de las fuerzas congénitas y los combates fatales de la selección dibujan el modelo orgánico exclusivo con el que se conciben los procesos sociales y la reproducción económica. La metáfora animal es el ropaje retórico utilizado invariabilmente para los extranjeros inmigrantes, que en *Música sentimental* (1884) parecen definirse según dos parámetros: a) pasivos elementos de fuerzas comerciales o del mercado, y b) animales humanos condenados a reproducir su propia brutalidad. Primera frase de la novela: un barco "acaba de fondear frente a Pauillac con cargamento general de mercaderías humanas..."². La producción y la transformación técnica están ausentes de este mundo, regido exclusivamente por las relaciones intersubjetivas que representan clases sociales y tipos de razas.

Pero hay algo en el esquema determinista que escapa al sistema rector: el mundo ético intersubjetivo y la política serán siempre representados mediante una metáfora obsesiva: el teatro (metáfora, alegoría arquitectónica, y sistema de construcción novelístico privilegiado en las dos primeras novelas). El teatro parece escapar al determinismo de las leyes biológicas [JP1]. El único determinismo del teatro es su carácter de lujo y de gasto inútil, goce puro y desencantado para los sujetos que consumen el espectáculo, pero en tanto juego, aparece como un posible punto de fuga de las fuerzas constrictoras de la necesidad. El espectáculo es la ciudad: París en *Música Sentimental* [JP2] y una Buenos Aires que no se resigna a dejar de ser aldea en *Pot-Pourri. Silbidos de un vago* (1881). Teatro y muchedumbre, teatro y comercio, teatro y consumo. Las dos novelas son contraccaras recíprocas porque los espectáculos de sus dos ciudades se espejean mutuamente. Pero siempre hay algo de exhibición pedagógica y de ejemplaridad denunciadora en las estructuras novelísticas del naturalismo: aquí, el juego de contrastes entre dos ciudades es, por sí mismo, aleccionador.

Quien se fascina por el espectáculo está convencido de una verdad inmutable que se esconde en el disimulo de las bambalinas: la ley de la selección y de la lucha animal es la que impone el disimulo; el juego del teatro es el instrumento pedagógico³ que también devela lo que los actores de la vida son pretendiendo ocultar con su representación.

La estructura didáctica está impresa en *Música Sentimental* y en *Pot-Pourri*: primero por el carácter del narrador, un cuarentón cínico y baqueteado que derrocha consejos de vida a jóvenes varones inexpertos en la lotería del matrimonio o en los albuces del amor mundano; y segundo, porque esta última, más que sentimental es una novela iniciática, un relato de aprendizaje.

Allí el cuarentón nihilista y mundano oficia de cicerone, de maestro, en la vida frívola de París; está de vuelta de todo, y la vuelta consiste en ocupar el lugar del moralista equivoco.

¿Qué está podrido tanto en París como en Buenos Aires? Todo. En ambas ciudades la mirada se detiene en los puntos de entropía: París es un modelo acabado del posible desgaste y la degeneración que ya se anuncian en la gran aldea: "la degradación de la especie [es] tanto más grande y más completa, cuanto mayor es el grado de civilización que se alcanza"⁴ dice el cínico moralista que narra.

Y París se describe aquí poseída enteramente por el comercio, promueve el negocio generalizado de todas las relaciones, en particular las relaciones de los cuerpos. Los cuerpos se venden y otros cuerpos los compran, pero el resultado es el mismo: la degradación. Pablo, rastacuero porteño, aprendiz de las dulzuras amorosas parisinas que su maestro-cicerone le revela por haberlas gustado primero, sufre en su cuerpo una doble degradación:

- en primer lugar, la "sífilis constitucional" que trae oculta desde Buenos Aires ("Reliquias de tiempos pasados —comenta el narrador consejero—... y los gratos solaces de la juventud porteña... ¡Cuántos habremos así!"⁵;
- en segundo lugar, la degradación que acarrea el hastío, pues los argentinos en París, en el comercio de París, van a saciarse, y solamente consumen, son clientes o meros consumidores del exceso económico. Toda una manera de concebir la producción y la riqueza, que el texto castiga doblemente, hiriendo el cuerpo de Pablo, el rastacuero, (ya constitucionalmente enfermo) con la bala de un duelo y con la muerte. No sólo metáforas biológicas, sino también intercambio improductivo en un mercado en el que hasta el cónsul argentino se vende como comparsa⁶.

Subrayemos: el mal es endógeno, la sospecha de la sangre contaminada no viene de un afuera, y la cultura foránea, con sus peculiaridades, solamente acentúa una tendencia que ya se traía al llegar. Por supuesto, *Sin Rumbo* y sobre todo *En la sangre* (las dos novelas posteriores) invierten este esquema: la desestabilización y la contaminación provendrán del exterior.

Las parejas amorosas ilegítimas en el exceso mercantil de París ("el matrimonio aquí es una sociedad hecha para quebrar"⁷) y los bucólicos matrimonios criollos, pura máscara de respetabilidad, reclusos en sus estancias, forman la bisagra que une las dos primeras novelas.

El matrimonio es en *Pot-Pourri* el privilegiado núcleo institucional y biológico que permite trazar una "fisiología" de la política, el gobierno y los grupos dirigentes: en él lo público y lo privado se confunden en el edificio de un teatro.

La política argentina se estructura en forma de farsa, cuya verdad última queda develada en las bambalinas de las relaciones matrimoniales o sexuales.

El narrador de *Pot-Pourri* es un retirado, alguien voluntariamente al margen que decidió abandonar la escena o el teatro político y ocupa en la platea "los últimos rincones", o "la fila de la pasiva"⁸. El margen temporario es el lugar de la crítica, y el movimiento que el narrador produce es de oscilación entre dos concepciones de la sociedad: por omisión, el de las grandes capitales europeas, sitio del comercio, la muchedumbre y el anonimato, y por otro lado, el de las relaciones cara a cara, interfamiliares y casi endogámicas. En estas últimas, la familia, el hogar y el matrimonio son el centro de condensación y expansión de las riquezas.

Lo cerrado de estas formas de sociabilidad, larvadamente feudales, se corresponde con cierta manera en que pone en funcionamiento los mecanismos de opinión pública, atados a un modo de producir relatos y significados: el chisme. La novela naturalista busca la verdad, quiere develarla, darla a conocer, y en *Pot-Pourri* este *élan* gnoseológico tiene, como la sociedad a la que se aplica, la estructura del chisme. Protoficción incierta, intersección entre lo privado y la publicidad subrepticia, eficaz en las comunidades pequeñas, el chisme es la base sobre la que por entero se asienta la resentida moral y la pedagogía de *Pot-Pourri*. El chisme aldeano aniquila las farsantes pretensiones de respetabilidad y muestra lo oculto desde la línea indecisa de un margen que se sustrae y se entrega a lo público. Los correlatos literarios del chisme son la causerie (género teorizado por Cambaceres en esta novela) y el periodismo porteño, al que se critica por su atraso provinciano e inflar las noticias meramente domésticas o barriales (los artículos, dice el texto, son como "el pesado y tradicional chorizo con huevos; eso hizo su época en el año 52 con la Fonda Catalana, y hoy apenas se come en los bodegones de pueblo de campo"⁹). El periodismo, órgano de las grandes masas, en Buenos Aires parece ser ya como otra caricatura de *El Mosquito*, porque emplea procedimientos de anonimato y masificación para aplicarlos a las relaciones estrechas de la aldea. Nueva oscilación: se reclama del periodismo no apegarse a las noticias domésticas, dando por sentado que es el órgano de sociedades complejas basadas en la circulación masiva de la información, y sin embargo, esta novela, inserta en la estructura del chisme, ha nacido, como él, del contacto inmediato y escandaloso con el público cercano que se ha creído retratado en los personajes (según nos cuenta Cambaceres en el prólogo¹⁰).

Novela del escándalo, como los chismes cuando atraviesan el margen de su clandestinidad. El narrador viaja en tren (mundanidad, progreso, relaciones de anonimato) y se ve amenazado por un confianzudo que quiere conversar, intimar (relaciones cara a cara, immediatez). No queda más remedio que entregarse a la causerie, cuyo principio natural, nos dice, es provocar una sintonía seductora con el público.

Construyendo la teoría de la causerie, pronuncia una frase aplicada al causeur máximo, Pedro Goyena, pero que la novela, la causerie y el chisme comparten como principio rector: es el "todos ustedes lo conocen"¹¹, que desbarata, también, las ridículas pretensiones de la burguesía porteña de pertenecer a una high life: "High-life aquí donde todos nos conocemos: risum teneatis"¹².

El chisme es un arma temida y poderosísima, pero la tradición lo liga con el mundo femenino. Esto no escapa a Cambaceres, ubicado aquí en el sitio intermedio del "comadrón", del "correvedile" o de la mujer chismosa. Y entonces, se enfrenta con su temida alma gemela, la murmuradora, que, por su cercanía especular, no puede sino producirle aversión: "Hubiera querido —dice— que aquella mujer fuese un hombre para haberle azotado el rostro y haberlo muerto después..."¹³. Repugnancia mayor cuando, en verdad, se ha caracterizado a la chismosa como andrógina ("ese espíritu sutil, incisivo, propio de la mujer, capaz de penetrar y animar una roca, unido al temple rudo y perseverante del hombre..."¹⁴).

El chismoso está adentro y afuera del orden, y el chisme femenino esparce un excedente inmanejable: la mujer constituye un punto de exceso, de peligro y de fuga, puesto que es en el matrimonio donde se cifran las alianzas reproductivas y económicas. Comadrón y comadróna, hermanados en la novela, promueven el chisme moral y edificante, el chisme pedagógico cuyo objeto son las intimidades secretas de los matrimonios, o la moral sexual del matrimonio. Se chismea para develar la verdad oculta o las impurezas de las alianzas. Puntos álgidos que engendran el desorden: los arribistas, las adúlteras, los que de raza inferior fraguan su limpieza de sangre. En el matrimonio está presente el azar o, (como parece insinuar Cambaceres, tan apegado a esquemas deterministas), es una lotería:

¡Figúrese qué embarrada si no echa suerte! [el marido]. Engañado, befofo, ridiculizado, explotado, hazmerreir de los otros, mantenedor de zanguangos, criador de hijos ajenos...¹⁵

En el sistema representativo de Cambaceres el teatro, el matrimonio, la mujer y el honor disciñan líneas de pérdida, o de azar incontrolable. El honor, componente "godo" en estos valores tradicionales, sería un plus religioso viril que a la vez sostiene al hombre, tanto como éste se desvive por mantenerlo: "en materia de honor (dice el cuarentón consejero de *Música sentimental*) y de conciencia, ni doy, ni recibo lecciones de nadie"¹⁶. Pero el hilo precioso del honor, sumamente vulnerable, objeto último del chisme, depende de otra debilidad del sistema, de ese mueble o posesión masculina que es la mujer. Azarosa, impredecible, sobre ella recae la fuerza opresora de la ley matrimonial, que como un augur vaticina el narrador cuarentón de *Música sentimental*, para equivocarse siempre: Loulou, la prostituta, es capaz de una moralidad consistente y sin dobleces, casi una figura emblemática de la verdad. En todo caso, rompe la previsión naturalista de la ley. Si en *Pot-Pourri* se contrasta la educación de la mujer norteamericana con las primitivas formas casi domésticas que en Argentina la mantienen en la ignorancia, no es por afán iluminista o reformador: la educación limitaría el peligro de casamientos indeseables, y reforzaría la ley de sujeción femenina.

Sin embargo, paradójicamente, para controlar verdades, mujeres y desórdenes, el narrador de Cambaceres, en estas dos primeras novelas no será el inflexible enunciador de la ley, sino un chismoso que ocupa el mismo lugar femenino cuyo peligro quiere conjurar. Luego, en su última novela, *En la sangre* (1887), este chismoso soltero y cuarentón dejará de ser entremetido y enredador (todo esto en nombre de la vulnerada entereza honorífica de los varones casados) para convertirse en un augur o casi un brujo que profiere verdades científicas. Usa las palabras "conjura" y "brujería", pues en esta última novela, el mapa

demográfico de la inmigración en vez de hacerle hablar con la voz de la ciencia natural, lo convertirá en lo que siempre fue: defensor de esa ciudad aldeana chismosa, congelada en sus relaciones entre iguales prestigiosos. La voz de la sangre o el matrimonio decente inter-pares reclaman algo tan atávico como la superstición. Genaro, el protagonista de *En la sangre*, el hijo de inmigrantes supersticiosos, debe dar un examen de Física (la novela por entero se concibe como un examen al inmigrante condenado al fracaso intelectual). Genaro, teme a las coincidencias: el viernes trece, trece el punto del programa que ignora, trece su nombre en la lista. "¿Por qué tres trece reunidos?", se pregunta. Y nosotros respondemos, agregando un trece que falta: el trece del narrador que ubica este episodio en el capítulo trece de la novela, convirtiéndose así, inesperadamente, en un narrador supersticioso. ¿Por qué? Porque Genaro teme responder sobre la ley de expansión de los gases, y Cambaceres, inadvertidamente, parece conjurar una expansión o una invasión de lo extranjero, cuyo proceso no puede ser dominado por la ley positiva de la narración, sino por la atávica conjura. La conjura es como un llamado de la sangre en peligro. Las amenazas y los males se conjuran con lo mismo: a las mujeres, con chismes; a la superstición invasora, con superstición. Cambaceres: un narrador augur, chismoso y fetichista.

NOTAS

1. Mark Seltzer. *Bodies and Machines* (Londres: Roudledge, 1992), especialmente el capítulo I, "The Naturalist Machine".
2. Página 95. Cito en todos los casos por las *Obras Completas* (Santa Fe: Editorial Castellví, 1956). Prólogo y notas de E.M.S. Danero.
3. En *Pot-Pourri* el narrador dice del teatro: "¡Verdadera cátedra de regeneración popular!", *Obras completas*, cit. 22.
4. *Música sentimental*, en *Obras Completa*, cit. 96.
5. *Música sentimental*, 146.
6. Ya se había vendido en Buenos Aires: el narrador le había conseguido el empleo. Hay aquí una conexión con la novela precedente: coincide este personaje con el tercero en discordia en la historia de adulterio (Juan y María); el narrador de *Pot-Pourri* para sacarlo del medio también le consigue un empleo diplomático en Mónaco (Véase pág. 90).
7. *Música sentimental*, 118.
8. En la escena del baile de *Pot-Pourri*, op. cit., 25.
9. *Pot-Pourri*, cit. 49.
10. *Pot-Pourri*, "Dos palabras del autor", 15-18.
11. "Todos ustedes lo conocen" se refiere a Pedro Goyena, artífice máximo de la causerie, 52.
12. *Pot-Pourri*, 60.
13. *Pot-Pourri*, 32. Cymerman, Claude,
14. *Pot-Pourri*, 28.
15. *Música sentimental*, 110.

16. *Música sentimental*, 131.

BIBLIOGRAFÍA

- Avellaneda, Andrés. *El naturalismo y el ciclo de la bolsa*. "La Historia de la Literatura Argentina". Buenos Aires: Cedral, 1968.
- Bastos, María Luisa. "Edición, prólogo y notas a Eugenio Cambaceres". *Sin rumbo*. Madrid: Anaya, 1971.
- . "Cambaceres o falacias y revelaciones de la ilusión naturalista". *Re-lecturas* (Estudios de textos hispanoamericanos). Buenos Aires: Hachette, 1989.
- Bianco Amores de Pagella, Ángela. "La lengua en la obra de Eugenio Cambaceres". *Universidad* 45. Universidad Nacional de Litoral (Santa Fe, 1964) 97-115.
- Biasi, Alberto O. *Los fundadores* (Cambaceres, Martel, Sicardi). Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- Borello, Rodolfo. "Los escritores del ochenta". *Revista de la Universidad Nacional de La Plata*. 8 (1959).
- Botana, Natalio R. "El orden conservador" *La política argentina entre 1880 y 1916*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- Cambaceres, Eugenio. *Obras Completas* (Edición de Eugenio Danero). Santa Fe: Castellví, 1956.
- Cymerman, Claude. *Eugenio Cambaceres por él mismo* (Cinco cartas inéditas del autor de *Pot-Pourri*). Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1971.
- . "Para un mejor conocimiento de Eugenio Cambaceres". *Cuadernos del Idioma*, III, 11, 45-65.
- . "Prólogo, edición y notas a: Eugenio Cambaceres", *En la sangre*. Madrid: Nacional, 1984.
- Dubois, Jacques. "Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste". *Poétique*, 16. 491-498.
- Ferrari, Gustavo, y Ezequiel Gallo, compil. *La argentina del ochenta al centenario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.
- Fritzsche, Teresita F. de, comp. *F' naturalismo en Buenos Aires*. Universidad Nacional de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1966.
- Gallo, E. y R. Cortés Conde. *La república conservadora*. Buenos Aires: Paidós, 1972.
- Giusti, R. F. "La prosa de 1852 a 1900" *Historia de la literatura argentina*. R. A. Arrieta, ed. Buenos Aires: Peuser, 1959.
- González, Santiago, y otros. *El 80. Sus escritores*. Buenos Aires: C.E.D.A.L., 1969.
- . *El 80. Visión del mundo*. Buenos Aires, C.E.D.A.L., 1968.
- Gori, Gastón. *Buenos Aires, inmigración y colonización en la Argentina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1964.
- Hamon, Philippe. "Un discours contraint". *Poétique*, 16, 1973, 411-490.
- Jitrik, Noé. *El 80 y su mundo*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968.
- . "Cambaceres: adentro y afuera". *Ensayos de Literatura Argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1970.
- Ludmer, Josefina. "Introducción" a Miguel Cané. *Juvenilia y otras páginas argentinas*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993.
- Onega, Gladys. *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía y Letras, 1965.

Panesi, Jorge. "Introducción, edición y notas a Eugenio Cambaceres". *En la Sangre*. Buenos Aires: Colihue-Hachette, 1980.

Pérez Amuchástegui, A. J. *Mentalidades argentinas (1860-1930)*. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.

Prieto, Adolfo. *La generación del 80: las ideas y el ensayo*; 19. Buenos Aires: C.E.D.A.I., 1967.

_____, 1967. *La generación del 80: la imaginación*, 20. Buenos Aires: C.E.D.A.I., 1967.

Romero, José L. *Las ideas políticas en Argentina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

Schade, George D. "El arte narrativo en *Sin Rumbo*". *Revista Iberoamericana*, 102-103, enero-junio, 1978.

Seltzer, Mark. *Bodies and Machines*. Londres: Routledge, 1992.

Uhlir, Kamil. "Cuatro problemas fundamentales en la obra de Eugenio Cambaceres". *Philologica Pragensia*, Academia Scientiarum Bohemoslovenica, 1963.

Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*. Jorge Álvarez, ed. Buenos Aires, 1964.

BREVE TRATADO SOBRE EL SILBIDO EN LA LITERATURA NACIONAL

CRISTINA IGLESIA*
Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina

El silbador en la mira

"Tras de cada frase, de cada palabra, de cada coma y aún tras de los márgenes y blancos, en vez de la alegre silbatina de un flâneur han oído zumbir los dardos envenenados que, hijo desnaturalizado y perverso, le he hundido con mano parricida en las entrañas de nuestra madre común".
Pot-Pourri, Eugenio Cambaceres.

Pot-Pourri, de Eugenio Cambaceres, es un texto silbado. Título y subtítulo inauguran un gesto estético en la literatura argentina: narrar desde los bordes, desde el lugar displicente de un vago rentista y silbador. Y nombrar lo que se narra como un texto para jugar o hacer reír armado con fragmentos de retóricas diversas, de escenas de géneros tradicionales, de oralidades entremezcladas. El texto de Cambaceres se publica en 1882. Tiene título y subtítulo (*Silbidos de un vago*), pero no tiene firma. Su irrupción anónima en el circuito de la cultura letrada, instala el escándalo, la circulación mano en mano, casi clandestina, risitas sofocadas de las lectoras, que son muchas y después se harán las ofendidas, el éxito, en fin, irrefutable, que obliga a dos reediciones sucesivas (1882-1883).

La tercera edición, de 1883, sigue sin firma, pero incorpora las "Dos palabras del autor", a manera de prólogo, en las que Cambaceres complejiza el campo de la polémica provocada por su texto: asume para sí la pose del silbador — "un pobre diablo que transita pacíficamente por las encrucijadas de la vida con una cantinela en los labios" — acusa de "orejas enfermas" a aquellas para las que "su música suena mal" y en una sola frase coloca

* Es profesora e investigadora de Literatura Argentina del Siglo XIX en la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Buenos Aires. Es autora de *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista* (Buenos Aires: Catálogos, 1987) en colaboración con Julio Schwartzman y del capítulo "La mujer cautiva" en *Historia de las mujeres* (vol III, Madrid: Taurus, 1992), dirigida por Georges Duby y Michel Perrot.

como procedimiento, una oralidad decididamente porteña que se esgrime para impugnar un género, la novela realista y sus códigos de lectura. Gran parte de este montaje se elabora con fragmentos que parodian géneros tradicionales: drama, farsa, libros de memorias, libros de viaje, epistolarios, la poesía del romanticismo tardío, el periodismo, la oratoria parlamentaria.

El gesto omnipotente del narrador que conoce bien todos los géneros en uso (sólo se puede parodiar lo que se conoce bien) se condensa en una frase nuevamente vinculada a la serie culinaria "Yo puedo servirles a gusto del consumidor: puedo servirles una de barricadas, un sainetón representado en media calle, etc". Es decir, puedo mejorar lo que ya se ha escrito, pero también puedo distanciarme, parodiar, y encontrar en el mismo acto paródico una forma diferente de producir el texto literario.

La parodia opera también sobre una larga lista de convenciones políticas y sociales. La lista es extensa. Sin embargo, hay dos cuestiones que ocupan un lugar de privilegio en *Pot-Pourri* porque están, precisamente, en el centro de la discusión, ya no estética sino política: el sistema republicano y su eficacia como regulador de una democracia restringida, y el matrimonio y su eficacia como regulador del basamento del Estado así constituido.

Leemos en *Música sentimental*, la segunda novela de Cambaceres: "una mesa de ruleta es como un baile por suscripción: mucha república". En *Pot-Pourri*, la cuestión está propuesta como un fragmento autónomo, la Farsa Republicana, que ocupa íntegramente el capítulo VI. Empuñando la ironía que, como enseña la historia de la retórica es un arma de la lucha de contrarios, la farsa denuncia que en el sistema republicano argentino vota todo el mundo, todos los criollos habidos y por haber y aún los difuntos. Detrás de las denuncias a prácticas corruptas lo que el texto señala es la ausencia de selección, de discriminación.

Convertido en amenaza, el elector —reclutado en las penitenciarías, en los batallones de línea, en las pulperías y en los lupanares— es denigrado, no sabe a quién votar y muchas veces puede ser comprado al mejor postor: el gesto aristocrático lo señala como a un enemigo.

Y hay más. La mujer en la mira del silbador

Siempre en *Pot-Pourri* leemos: "El art. 6º Policía conocido con el nombre de la Ley de Dios prohíbe las robadas al contrato matrimonial bajo las penas más severas" o bien "señora, empiece usted por no hacerle la rabona al tálamo, única escuela autorizada por el Gobierno".

El matrimonio comienza a mostrar sus falencias hacia el '80 como institución reguladora de la salud del cuerpo social porque no puede impedir la mezcla y hasta corre el riesgo de legitimarla: mucha república también por el lado del tálamo.

La mujer está en el centro de ese fracaso y es la que posibilita la corrupción: si es de la alta sociedad, se le mete en la cama un arribista que no hará sino "robárselo el plato"; si

no lo es, ella se meterá en la cama del hombre honorable y no precisamente para pasar la noche: "Porteño y todo, lo han de poner overo si se descuida. Trataré de no descuidarme, entonces. Hará bien. Y sobre todo sáquele el cuerpo al collage o, cuando menos, mire con quién se cuele" (236).

Este es el consejo del experimentado narrador de *Música Sentimental* a Pablo, el inexperto porteño en París que se enamora de una prostituta. Las inseguridades e infelicidades del matrimonio o los riesgos del collage: concubinato feliz pero peligroso.

Por eso, *Pot-Pourri* será, justamente, un collage silbado por un vago, no por un distraído. El silbido organiza el juego, dice cómo y con quién se debe jugar para que al final no haya que ponerse serio. Juego organizado y con moraleja, también se anticipa a la vanguardia en ese autor/narrador que controla el mundo que describe. Un yo que organiza el texto de manera autónoma, que asume, citando a Masiello, "la responsabilidad de todos los lugares de significación en el espacio del discurso, ordenando ideas y objetos y que brinda a la vez una orientación para la lectura"⁴. Un narrador que llega a exclamar, sin rodeos: "Yo tengo las llaves del cielo".

La progenie del silbador

"Amo el trapillo y la francachela, un pecho abierto, de éste o del otro sexo, una botella de anisete, seis barajas para un bésigue y por supuesto, mi pipa".
Pot-Pourri, E. Cambaceres

Pot-Pourri, texto solitario y moderno. Alegoría de un fin de siglo y de un país que enfrenta cambios sociales e ideológicos profundos. Este texto prevanguardista incorpora las principales zonas de riesgo, las posibilidades de fractura, las nuevas inseguridades y las antiguas certezas de un escritor que pertenece a la oligarquía pero que no cree que todo pueda sintetizarse en las dos palabras mágicas —paz y administración— con que la política del estado oligárquico intenta aquietar las aguas.

Tan solitario es este texto que ni el mismo Cambaceres reincide en esta línea, como amaga en las "Dos palabras", lo que no quiere decir que no siga escribiendo. *Música sentimental*, que reitera el subtítulo *Silbidos de un vago* (1884), es de nuevo un collage trabajado a partir de la ironía como recurso principal pero ya se encuadra más en los límites del género; *Sin rumbo* (1885) y *En la sangre* (1887) aceptan la convención genérica realista-naturalista de manera ortodoxa.

La vanguardia de principios de siglo no tendrá en cuenta este texto. *Pot-Pourri* será siempre considerado como el intento fallido de alguien que quiere escribir una novela y no lo logra. La crítica con buenas intenciones ha narrado, desde García Merou en adelante, la travesía del escritor Cambaceres en busca de la perfección del género. *Pot-Pourri* es, para esa mirada, un borrador demasiado imperfecto. El carácter transgresor de esa imperfección es lo que permite decir: *Pot-Pourri* es un texto no leído.

El silbido en los sesenta

"En sus horas de lectura, que se cumplían entre la una y las cinco de la madrugada (...) Oliveira había llegado a la desconcertante conclusión de que el silbido no era un tema sobresaliente en la literatura". Citamos *Rayuela*, 1963. Continúa la cita: "En cuanto a la literatura argentina, silbaba poco, lo que era una vergüenza. Por eso, aunque Oliveira no había leído a Cambaceres, tendía a considerarlo como un maestro nada más que por sus títulos; a veces imaginaba una continuación en la que el silbido se iba adentrando en la Argentina visible e invisible. La envolvía en su piolín reluciente y proponía a la estupefacción universal ese matambre arrollado, que poco tenía que ver con la versión aúlica de las embajadas y el contenido del rotograbado dominical y digestivo de los Gainza, Mitre y Paz y todavía menos con los altibajos de Boca Juniors y los cultos necrofilicos de la baguala y el barrio de Boedo" (41).

Es indudable: el modelo de *Pot-Pourri* funciona —desde la mención puntual de esta cita hasta la construcción misma de *Rayuela*— como antecedente prestigioso, como la punta de una línea respecto de la cual este libro se propone como "continuación". O, lo que no es exactamente lo mismo, Cortázar, desde la neovanguardia de los sesenta, encuentra, en los dos primeros textos de Cambaceres, una tradición para oponer a otra⁶.

Es decir: pensar y escribir a la Argentina como un matambre arrollado envuelto en un silbido interminable convertido en piolín. Esto sería poner en práctica un mandato de la literatura silbada: romper la solemnidad, "agarrar a la Argentina por el lado de la vergüenza, buscarle el rubor escondido (...) demostrarle de alguna manera que no se le podía tomar tan en serio como pretendía" (41).

"Mi país es un refrito", dice más de una vez Oliveira. Y ya tenemos la serie culinaria: pot-pourri, olla podrida, puchero criollo, matambre y refrito, que establece, desde Cambaceres a Cortázar, una metáfora transgresora para nombrar al país: una imagen que se compone de fragmentos desmontables opuesta a la versión orgánica, oficial, institucional en política y literatura.

Hay otras coincidencias, para nada azarosas entre los *Silbidos* de Cambaceres y *Rayuela*: Oliveira cultiva la fiaca sistemática, vive en París de los giros que le manda un hermano abogado desde Buenos Aires, al que el texto ridiculiza como el prototipo del argentino medio, convencional y ordenado. El solterón de Silbidos declara: "Vivo de mis rentas y nada tengo que hacer. Echo los ojos por matar el tiempo y escribo". Del lado de acá, Horacio Oliveira vende casimires pero prefiere escaparle al trabajo —que en *Rayuela* se asocia siempre con rutina— y dedicarse a los juegos con sus vecinos y a las largas horas de lectura.

Todos estos textos proponen relaciones triangulares: Oliveira, Talita y Traveler; el solterón, María y Juan; Pablo, Loulou y el narrador. Lo que subraya la ambigüedad de la relación triangular es que la mujer siempre queda afuera: en *Rayuela* el tablón es un puente tendido entre Oliveira y Traveler aunque Talita transita por el medio. *La Maga*, del lado de

allá, no podrá estar nunca en el círculo de tiza que encierra a los hombres. En *Música Sentimental*, el solterón acosará a la recién casada para salvar a Juan de la humillación del adulterio. En *Rayuela* la mujer queda afuera, sólo intuye, es incapaz de captar nociones abstractas, dice burradas, se prostituye o se deja violar en la adolescencia, como *la Maga*, por negros con olor a catina. El hombre controla el saber, se burla del sentimentalismo y las burradas femeninas y sólo se enternece en sesiones de jazz del club de la Serpiente, escuchando discos grabados por negros espiritualizados a fuerza de cantar spirituals, sin carne y sin olor y con falos amarillos que, por supuesto, son trompetas, porque Chicago queda bastante lejos de París, gracias a dios. Hablar de la misoginia de Cambaceres es un lugar común, pero creo no abusar al recordar que una de las novelas más leídas de la literatura argentina y latinoamericana, como fue y sigue siendo *Rayuela* propone sin rubores un lector cómplice que es el que desea, y un lector hembra que es el que rechaza.

Y ya que hablamos de lectores, apuntemos, para terminar, una diferencia significativa. En la primera página de *Rayuela* enfrentamos el famoso tablero de dirección que organiza la subversión de la lectura convencional. Pero antes de las indicaciones, encontramos un texto sorprendente: "A su manera, este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes". Sorprendente por lo autoritaria, esta orden obliga al lector a tener la libertad de elegir entre las dos opciones propuestas por Cortázar, a pesar de que el libro es muchos libros, a su manera, claro. La diversión como doctrina y el azar como regla, apunta Enzensberger ironizando sobre los límites de la vanguardia. En el otro extremo del piolín que establece esta frágil tradición de la literatura silbada, Cambaceres propone que el lector saque las consecuencias que se le antoje y que, si se aburre, cierre sin más vueltas las páginas del libro. Lector cómplice, sin duda, pero con más libertad que el lector de Cortázar. Quizás éstas y otras diferencias permitan formular una hipótesis que cierre, provisoriamente, estas notas y abran otras: silbar es, para Cambaceres, una cuestión de género, para Cortázar, una cuestión de estilo.

NOTAS

1. En las columnas del periódico *La Unión*. Buenos Aires: 11 de noviembre de 1882.
2. En las páginas del periódico *Sud-América*. 30 de octubre de 1885.
3. H. M. Enzensberger. "Las aporías de la vanguardia" en *Detalles* (Barcelona: Anagrama, 1969).
4. Francine, Masiello. *Lenguaje e ideología* (Buenos Aires: Hachette, 1986).
5. Salvo, quizás, Macedonio Fernández. Sus primeras notas periodísticas de 1892-96, recogidas en *Papeles antiguos*, son muy cercanas a la propuesta de Cambaceres. En una de ellas, "Casa de baños", hay una extensa divagación sobre el silbido, al que Macedonio considera, "más servicial que un yesquero, como dice Anastasio el pollo". Sus variaciones sobre brindis, que culminan en "como pudo llegar el caso de un brindis oral faltante" también recuerdan el tono con que Cambaceres propone una capacitación social que cristaliza en la práctica de banquetes.

6. El capítulo 53 de *Rayuela* es la transcripción del pasaje de *Música sentimental* sobre los peligros que puede enfrentar un porteño que se descuida. La inclusión de este fragmento como capítulo de *Rayuela* puede considerarse más que un homenaje.

BIBLIOGRAFÍA

Cambaceres, Eugenio. *Pot-Pourri. Música Sentimental*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1985.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana Planeta, 1986.

Enzensberger, H. M. "Las aportas de la vanguardia" en *Detalles*. Barcelona: Anagrama, 1969.

Fernández, Macedonio. *Papeles antiguos*. Buenos Aires: Corregidor, 1981.

Masiello, Francine. *Lenguaje e ideología*. Buenos Aires: Hachette, 1986.